

## **Tensões entre Marte e Vénus - Reflexões sobre a censura ao Amor e à Violência nos primeiros anos do governo de Marcello Caetano**

Através do estudo dos mecanismos da censura impostos ao cinema, sobretudo longas-metragens estrangeiras mas também nacionais, em Portugal durante os primeiros anos da governação de Marcelo Caetano (finais de 1968-1971), pretende-se investigar os critérios da Comissão de Censura em relação ao modo como eram representados o amor e a violência.

O presente trabalho apoia-se no estudo dos arquivos do Secretariado Nacional da Informação e Turismo. A informação produzida pela Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, durante o Estado Novo, está concentrada neste espólio que se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). O trabalho que agora se apresenta muito teria a ganhar com a análise das actas da Comissão de Censura, porém a sua consulta foi impossível por se encontrarem, no preciso momento, em processo de digitalização.

O fundo documental apresenta informação sobre os modos de actuação dos censores, os pareceres em relação aos filmes e acerca dos recursos apresentados, bem como os relatórios dos processos de censura.

A investigação dos mecanismos de censura relativamente ao amor e à violência, nestes primeiros anos do governo marcelista, constitui o enfoque do presente estudo. As suas bases estruturais assentam no estudo dos Processos da Direcção Geral de Censura entre finais de 1968 e 1971. De que forma foi feita a censura ao amor e violência no cinema nesses primeiros tempos de governação? Será que houve uma ligeira abertura nas mentalidades ou permaneceu exactamente tudo como sempre esteve? Estas perguntas remetem para o estudo das mentalidades e da história da vida privada que será a perspectiva adoptada no nosso estudo, podendo ajudar a perceber o contexto cultural e psicológico da época.

De facto, o estudo de *Eros* e *Thanatos* revela-se um campo de análise privilegiado para a observação das formas de gerir as pulsões contraditórias e, simultaneamente, complementares que existem no ser humano daquele período da história portuguesa.

Quanto à faixa temporal escolhida, a sua justificação prende-se com algumas características inerentes a esses primeiros anos do governo de Marcello Caetano. À semelhança de António Reis, consideramos pertinente distinguir dois momentos no governo marcelista: um primeiro caracterizado por uma abertura relativa e de expectativas sobre medidas que conduzissem a uma maior liberalização, num clima político de adaptação e de adiamento de escolhas estruturais que definissem o futuro do regime e, por isso, constituído por um equilíbrio de poderes instável entre o chefe do Governo e o do Estado, que se prolonga até finais de 1970 – este é o período no qual se centra este trabalho. Um segundo momento, que se prolonga de 1971 a 25 de Abril de 1974, seria caracterizado por uma “progressiva crisperação repressiva, radicalização das oposições, e isolamento e degenerescência das instituições, em consequência do impasse colonial.” (Reis, 1996: 546)

O facto de escolhermos o ano de 1970 como limite temporal da presente investigação, também se prende com o surgimento do Decreto-Lei nº 263/71 de 18 de Junho de 1971. Este quadro legal aprova o novo regime de classificação de espectáculos, reformulando os quadros etários vigentes. A partir desse momento a classificação A corresponde a espectáculos para maiores de 6 anos, a B significa que são aptos para maiores de 10 anos, a C para maiores de 14 e a D classifica os espectáculos aprovados para maiores de 18 anos. A constituição da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos fica também alterada por este Decreto-Lei, passando a subdividir-se em dois grupos de vogais diferentes: um para a avaliação do cinema e outro para as peças de teatro. É também estabelecido por este diploma a criação de uma comissão de recurso, independente da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, na qual passem a figurar os representantes da Corporação dos mesmos (Cabrera, 2008: 38).

Na Presidência do Conselho de Ministros, Salazar foi substituído por Marcello Caetano em Setembro de 1968. A partir desse momento, muitos acalentaram esperanças de que uma maior abertura política pudesse conduzir a uma mudança de regime, no qual a censura deixasse de existir. Nesses primeiros anos, sensivelmente de 1969 a 1971, ainda se acreditou nessa perspectiva de mudança que, posteriormente, veio a revelar-se um logro. De facto, embora a Assembleia Nacional admitisse reflectir sobre o regime de censura prévia a partir de 1970, passados apenas dois anos uma nova lei era regulamentada na qual os limites anteriores impostos à liberdade de imprensa eram atenuados apenas na forma: a Direcção dos Serviços de Censura era substituída pela Direcção-Geral da Informação que impôs a impressão obrigatória, em todos os periódicos, da frase “exame prévio”, onde antes estava escrito “censura” (Ó, 1996: 141).

No entanto, os jornais portugueses alimentaram muitas expectativas, entre 1968 e 1970, em relação ao novo governo marcelista. Na imprensa a favor de Marcello Caetano, todos os jornais criticavam o Estado Novo, acreditando que o novo Presidente do Conselho iria pôr fim à ditadura e inaugurar uma democracia equilibrada, que não permitisse desordens e que defendesse as províncias do ultramar (Ferreira, 2009: *passim*). Uma das primeiras medidas tomadas por Marcello Caetano consistiu na extinção do Secretariado Nacional de Informação (SNI), substituindo-o pela Secretaria de Estado de Informação e Turismo dirigida por Moreira Baptista, presidente da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos nos anos 60. Por certo esta iniciativa, aliada às declarações iniciais de Marcello Caetano, terá contribuído para aumentar as expectativas em torno de uma mudança, no sentido da liberdade política, com o governo marcelista.

Um factor que também contribuiu para esta esperança terá sido uma certa oposição a Salazar, que não deixava de ajudar à sua reputação de alguém independente e com um pensamento próprio. Quando foi criado o Ministério das Corporações, por exemplo, Marcello Caetano explicou publicamente que num Estado Corporativo essa iniciativa fazia sentido idêntico ao da criação de um ministério da liberdade dentro de um Estado Liberal. Uma crítica deste teor ao Chefe do governo, vinda de um alto dignitário como era o seu caso, no contexto opressor da ditadura, era um acontecimento digno de nota e que acabou por o colocar numa posição lateral dentro do regime

salazarista. Entre 1955 e 1958, Marcello Caetano iria adquirir, de facto, uma reputação consensual de “esquerda” no seio dos meios oficiais. Enquanto ministro da Presidência, responsável pelo II Plano de Fomento, ganhou fama de “liberal” e republicano, defensor do progresso acelerado, da abertura aos mercados internacionais, do combate ao desemprego e às injustiças sociais. Como refere Vasco Pulido Valente:

*Nesses anos [Marcello Caetano] passou a ser para o país o único representante da modernidade no regime. O que lhe custou rapidamente o lugar. Acumularam-se contra ele queixas grotescas: falara em ‘diálogo’ no Congresso dos Industriais e no dos Economistas; deixara exhibir filmes russos em Lisboa; dera um subsídio ao concurso de piano Viana da Mota, ganho por dois russos; congeminava (pura verdade) uma ‘lei de imprensa’. Mesmo Salazar, inquieto, resolveu dar-lhe uma lição e, quando Marcello em 1957 declarou à United Press que ‘não existia um problema de regime em Portugal’, mandou a censura cortar, a pretexto de que não convinha desiludir completamente os monárquicos. (Valente, 2002: 40-41, sublinhados do autor)*

As eleições estavam a ser preparadas para Outubro de 1969 e os sectores da oposição consideravam que só poderiam ser legitimadas se a censura chegasse ao fim. Porém, logo nesse mesmo ano de 1969, Marcello Caetano defende sem qualquer sombra de dúvidas a manutenção da censura. O seu argumento principal e prioritário era a guerra colonial e a necessidade de defender a retaguarda de “campanhas psicológicas” que pudessem colocar em risco a frente de batalha. Como justificação adicional, o estadista argumentava que todos os países na mesma situação adoptavam medidas semelhantes a esta. Outro dos argumentos que defendeu recorrentemente com bastante insistência era a falta de preparação dos sectores profissionais e sociais, explicada pelos muitos anos de permanência do regime censório, e a necessidade premente de um período de transição para que o país se habituasse a viver sem censura (Caetano, 1970: 21). Quanto às referidas eleições, acabam por demonstrar cabalmente que, de facto, a censura não cessou de existir: a manipulação e repressão dos resultados eleitorais permitiram que os candidatos da União Nacional as ganhassem em pleno. Talvez por prudência, nos seus primeiros discursos, Marcello Caetano tenha repetido que o seu governo assentava na ideia de uma “evolução na continuidade”.

A análise dos processos de censura correspondentes a estes primeiros anos da governação de Marcello Caetano ajuda a compreender a mentalidade dos censores, nomeadamente no que respeita ao amor e violência – sem dúvida o binómio mais fortemente censurado. Em relação ao ano de 1968, como Marcello Caetano ascendeu ao governo em Setembro desse mesmo ano, analisámos os processos de censura sensivelmente a partir dessa data. Por esse motivo, embora revelemos os dados correspondentes a esses últimos meses, pensamos que não devem ser considerados em termos comparativos com os dois anos seguintes. Para uma melhor organização, com vista a obter algumas conclusões, optámos por analisar os processos em várias perspectivas relacionadas com o amor e a violência. Ao longo do presente estudo iremos fornecendo exemplos de processos de censura que nos pareceram mais ilustrativos dessas perspectivas.

Como esta é uma investigação a longo prazo é natural que os números apresentados a seguir venham a ser alterados; até porque as caixas com os processos estão desorganizadas e, onde supostamente deveríamos encontrar apenas processos de

1970, por exemplo, podemos encontrar processos de 1969 ou até mais recuados. Por outro lado, muitos filmes foram submetidos à censura em anos diferentes e, por isso, surgem diferentes relatórios de censura para um mesmo filme com opiniões, por vezes, muito díspares.

Assim, e tendo em consideração as limitações referidas acima, nos últimos meses de 1968 foram contabilizados 14 processos de censura, em 1969 foram tidos em conta 136 e em 1970 o número de processos contabilizados ascendeu a 134. Quanto aos processos de filmes que foram censurados por aliarem o amor e a violência, em 1968 analisámos 2; 27 foi o número daqueles em 1969 e, em 1970, foram estudados 28 processos. Muitos foram os processos de filmes censurados por conterem, apenas, aspectos amorosos: 10 em 1968, 81 em 1969 e 92 em 1970. Em relação aos processos de filmes censurados, unicamente, por conterem cenas ou indícios violentos, o seu número foi espantosamente inferior: 2 no ano de 1968, 20 em ambos os anos de 1969 e 1970.

Considerámos também interessante verificar o elevado número de filmes que foram censurados por conterem cenas ou planos em que aparecem personagens nuas ou semi-nuas: 10 em 1968, 61 em 1969 e 73 no ano de 1970. Quanto à censura à homossexualidade, ou indícios da mesma, o presente estudo revela a existência de 2 processos de filmes em 1968 e o mesmo número em 1969, sendo que em 1970 o número ascendeu aos 7.

Quanto aos géneros cinematográficos dos filmes que constam nos processos de censura, este estudo no seu total contabilizou 1 filme científico, 5 *westerns*, 3 musicais / rapsódias, 4 farsas / sátiras sociais, 2 filmes de terror, 5 filmes históricos / epopeias, 38 filmes de aventuras / acção, 41 filmes policiais / espionagem. O mais surpreendente neste critério de análise e que vem confirmar a maior ênfase à censura ao amor em detrimento da violência, é que se verifica a existência de 71 comédias e 101 dramas /ficção censurados, por oposição a uns escassos 2 filmes de guerra.

Outras conclusões a que chegámos foram as seguintes: em 1969, 10 filmes que tinham sido proibidos foram aprovados sem cortes nesse ano, sendo que em 1970 verificou-se um aumento para os 12 filmes aprovados. Porém, nos filmes que foram censurados em 1969, em 9 deles verificou-se um reforço dessas decisões da comissão de censura em 1970. O processo inverso, ou seja, os filmes que foram menos censurados em 1970 do que em 1969 foi em número inferior: verificámos a existência de apenas três processos de filmes menos censurados.

Mesmo dentro do ano de 1970 observámos que existiram mais filmes que passaram de menos censurados para mais censurados: 8; por oposição ao número daqueles que, dentro desse mesmo ano, passaram de mais censurados para menos: 6.

No estudo do amor e da violência torna-se necessário separar campos distintos de análise para melhor compreender de que modo essas duas pulsões se inter-relacionam. Por esse motivo, este binómio será analisado na perspectiva da identidade pessoal, nunca esquecendo as relações que esta estabelece com as identidades colectivas, e a partir daí tentaremos perceber o modo como o ser humano se relacionava consigo mesmo e com os outros nestes primeiros anos do governo de Marcello Caetano.

O amor e a violência estão intimamente relacionados entre si mas não deixam de ser duas pulsões distintas. Ambos se podem considerar separados se entendidos na perspectiva do pessimismo antropológico que norteou o pensamento e toda a acção política de Marcello Caetano. Através do estudo do seu percurso, discursos e acções políticas podemos constatar que, para o estadista, o ser humano estaria impregnado pelo pecado original, por uma dualidade na qual a matéria estava quase sempre a vencer a força do espírito, como se cada virtude escondesse um vício. Para Marcello Caetano a natureza humana era má. Se o ser humano ficasse entregue aos seus instintos, sem a obrigação de trabalhar para o seu sustento, não tardaria a aniquilar o seu próximo em proveito próprio. Talvez por esse motivo tenha procurado sem cessar, da política à teoria jurídica, o equilíbrio, que neste caso era aquele situado entre a autoridade e a liberdade, a justiça e o mérito individual, a intervenção do Estado e a ausência da mesma.

De facto, a palavra “equilíbrio” foi repetida exaustivamente por Marcello Caetano, desde os seus primeiros discursos políticos até às declarações finais e desesperadas de 1973 / 74. Essa palavra significava, sem dúvida, bom senso, regra, moderação, harmonia, razão e muito realismo. Para o estadista este realismo significava entender a realidade metafísica do ser humano como ela era: má e não angélica. Por isso se opunha terminantemente ao comunismo, ao anarquismo e ao socialismo que negavam esse facto ontológico e acreditavam nas potencialidades redentoras da humanidade. Para ele todas estas correntes utópicas, ao acreditarem em mitos, começavam por prometer o Paraíso acabando, invariavelmente, por criar o Inferno. Talvez por isso, uma das ideias norteadoras de Marcello Caetano, defendida em vários discursos, tenha sido “a colaboração de actividades livres, exprimindo interesses diferenciados, para a realização do bem comum.” Neste sentido, para o estadista, o corporativismo parecia-lhe o melhor sistema de governação por conciliar a igualdade e a justiça, indo ao encontro do que considerava ser a real natureza humana. Uma das ideias centrais do marcelismo era que a estrutura social corporativa deveria garantir as liberdades políticas, nas quais os direitos humanos deveriam ter instrumentos direccionados para combater os efeitos nefastos da sua supressão: a anarquia inerente aos excessos de liberdade, a indiferença das pessoas, ou o fortalecimento de acções colectivistas por parte de pequenos grupos de oposição.

Também a ideia de democracia era recusada por Marcello Caetano por razões práticas e teóricas, argumentando, à semelhança de Salazar, que esse regime não se adaptava à natureza de todos os povos. Por exemplo, em alguns discursos e obras aparecem com frequência alusões à natureza desequilibrada dos povos latinos por oposição ao bom senso inglês, que justificava não por uma intuição pessoal mas por observação de diversas experiências constitucionais modernas, assentes em critérios científicos. Segundo o estadista, a democracia era destrutiva porque os portugueses eram instáveis e as suas opiniões mudavam muito consoante as conjunturas políticas e ideológicas, como teria ficado demonstrado nos cento e cinquenta anos desde 1820, nos quais a abundância de partidos políticos e de liberdades desenvolveram mais os defeitos que as virtudes do povo. Mas, mesmo quando a democracia não se incompatibilizava com a índole de um povo, Marcello Caetano considerava-a um método de governo

ultrapassado e sem eficácia prática. Um dos factores que contribuíam para a sua descrença era considerar que o crescimento de um país não se podia explicar pela expansão do voto, outro factor seria considerar a natureza da democracia conflituosa e repleta de efeitos secundários: os partidos políticos, as lutas sociais, a incerteza sobre as orientações políticas de cada um, a perversão da opinião pública. Assim, para Marcello Caetano, só os países ricos – que não era (nem é) o caso de Portugal – se podiam dar ao luxo de perder energias e suportar os desperdícios inerentes a esse sistema político. No caso português havia ainda as questões decisivas do ultramar e a anunciada revolução comunista que ameaçam a sua estimada ordem do mundo.

De facto, quando começou a governar, Marcello Caetano apesar de ter tomado uma atitude de tolerância, nunca se mostrou conivente com as desordens que o pudessem rodear. Pois sendo um adepto da tradição prezava a responsabilidade e a ordem. Em pouco tempo a revolta contra todas as formas de autoridade e todas as regras, que se espalhava pelo mundo ocidental, assustou-o, encarando-a como uma ameaça de subversão política e social para Portugal quando, de facto, o perigo estava relacionado apenas com a disciplina do Exército. Para Marcello Caetano era necessário manter a autoridade para reprimir, quando tal se justificasse, com a intenção fundamental de manter o equilíbrio, não se resignando nunca a abolir a razão mesmo que tal significasse limitar a liberdade. Deste modo acreditava defender a liberdade e não matá-la. Podemos assim intuir que um dos seus objectivos fulcrais seria manter no regime um equilíbrio real entre autoridade e liberdade. Porém, a liberdade defendida por Marcello Caetano foi sempre aquela possível, que não pusesse em perigo a ordem social e política. A ordem política que defendia era a estabelecida pela Constituição de 1933, plebiscitada em tempo oportuno e revista legalmente logo em seguida. No final podemos perceber que Marcello Caetano, afinal, pretendia apenas fazer o que fez, nem mais nem menos, no que respeitava a esse frágil equilíbrio entre liberdade e autoridade. Entre 1968 e 1971 tentou corrigir o desequilíbrio provocado pelo autoritarismo excessivo do regime de Salazar, e de 1971 a 1974, tentou também corrigir o desequilíbrio, agora provocado por tendências consideradas por ele como subversivas, que se opunham à ordem estabelecida.

De facto, nada parecia mais adverso a Marcello Caetano do que a cultura individualista, do “eu”. No entanto, a sociedade portuguesa começava a entrar numa era, que se mantém até aos nossos dias, em que a identidade pessoal passa a estar no centro das preocupações do ser humano. Talvez essa inadaptação de todo o seu ser a esta crescente novidade tenha contribuído, também e em certa medida, para a queda do regime marcelista.

Nas sociedades ocidentais actuais, observa-se, tendencialmente, um novo tipo de disposição e condução da vida que não está obrigatoriamente incorporado nos modelos tradicionais, mas que se apoia numa concepção do indivíduo como planificador, actor e responsável pela construção da sua própria biografia, redes sociais, convicções e compromissos.

As certezas inerentes à civilização industrial – a fé na providência divina e, simultaneamente, nas ciências ditas exactas, por exemplo – têm vindo progressivamente a desintegrar-se, verificando-se uma necessidade, cada vez maior, de encontrar novas

certezas que justifiquem a vida. Esta procura significa também novas interdependências, mesmo a um nível global. Desta forma globalização e individualização constituem dois de muitos aspectos do mesmo fenómeno, interligando-se inquestionavelmente na modernidade tardia ocidental, embora se possa considerar que, desde a época dos Descobrimentos e até mesmo antes, já existia o fenómeno da “globalização” até porque as sociedades não são culturalmente homogéneas, mas antes multiculturais.

Nos dias de hoje, as transformações ocorridas ao nível da distância no espaço-tempo são tão profundas que o indivíduo e a sociedade estabelecem relações num meio e a um nível global de maneira inédita. Uma das características que distinguem a modernidade é, de facto, uma crescente interligação entre estes dois extremos: por um lado as influências da globalização e, por outro, as tendências individuais. Lucien Febvre sublinhou : “ce problème des rapports de l’individu et de la collectivité, de l’initiative personnelle et de la nécessité sociale... est, peut-être, le problème capital de l’histoire.” (Febvre *in* Godinho, 2001 : 51) Actualmente, existe não só a possibilidade mas sobretudo a necessidade de analisar os problemas à luz de uma perspectiva sistémica e multifacetada. Os problemas actuais são portanto sistémicos, na medida em que se encontram ligados e são interdependentes.

A individualização está relacionada com a ideia de “biografia reflexiva” (Giddens, 2001: *Passim*), o que significa uma biografia escolhida, pensada e decidida pelo próprio indivíduo. A representação do Eu, sempre ambivalente, tornou-se fragmentada e insere-se numa situação comunicacional e pluri-individual também ela reflexiva, o que significa que ao assentar no risco e na contingência – algo que não é necessário mas que também não é impossível – torna-se um problema e um tema de estudo para ela própria. A reflexividade que caracteriza as sociedades actuais estende-se e articula-se intimamente com a reflexividade do Eu de cada indivíduo. A identidade pessoal relaciona-se com a identidade colectiva, também neste aspecto: “the dream of the ‘community of similarity’ is, essentially, a projection of l’amour de soi.” (Bauman, 2000: 181)

Sensivelmente a partir do marcelismo, a sociedade portuguesa torna-se num espectáculo – para utilizar a expressão de Guy Debord. Como este autor sugere, neste tipo de sociedades, a alienação já não se caracteriza apenas pela degradação progressiva do “ser” em “ter”, mas por uma posterior deterioração do “ter” em “parecer”. O espectáculo que caracteriza cada vez mais as sociedades actuais faz reinar a economia mercantil, sobrepondo-a aos aspectos sociais, valorizando sobretudo marcas, imagens, produtos em detrimento dos seres humanos. A realidade humana de espectadores passivos já não pertence ao tempo real mas sim ao tempo da publicidade (Debord, 1991: 127 e ss.)

De facto, era impossível para Marcello Caetano controlar a mudança que caracterizou Portugal e o mundo Ocidental durante os anos do seu governo. Com o nível de vida a aumentar na Europa, o próprio desenvolvimento de infraestruturas e o esforço de propaganda por parte do governo marcelista, verifica-se a explosão do turismo no início dos anos 60 em território nacional. Este fenómeno trouxe benefícios económicos mas, sobretudo, influenciou muito a mudança de mentalidades. A população portuguesa, até finais dos anos 50, vivia muito isolada da Europa e do mundo, apenas uma minoria

viajava ou tinha alguma relação com o estrangeiro. De súbito, tudo se altera: grande parte da população portuguesa emigra e a que permanece a viver no país tem agora um contacto intenso com turistas estrangeiros.

Outro aspecto que marcou os anos 60 foi a difusão da televisão. Embora tivesse surgido na segunda metade da década anterior, a televisão é divulgada e cria uma rede a nível nacional, com monopólio exclusivo por parte do estado, nos anos 60. À semelhança do turismo, também este fenómeno terá contribuído, de maneira decisiva, para alterar as mentalidades e as abrir ao que sucedia no resto do mundo. As zonas rurais foram, certamente, as que mais foram afectadas por esta mudança: de repente, as imagens do que sucedia na Basílica de São Pedro, no Vietname, no Maio de 68 ou em Hollywood entravam para dentro da casa dos portugueses, alargando e modificando a sua maneira de pensar que, até esse momento, apenas se limitava a pouco mais do que aquilo que ia acontecendo nas suas pequenas comunidades aldeãs. Quando começou a guerra colonial, as negociações entre De Gaulle e os argelinos, com vista à paz, foram transmitidas pela RTP. O programa *Zip Zip* apareceu por essa altura e assentava em conversas provocatórias mantidas entre Carlos Cruz, Fialho Gouveia e Raul Solnado. No Rádio Clube Português, o programa *Em Órbita*, com o locutor Cândido Mota, introduziu a música internacional em Portugal por esses anos. Na década de 60, a difusão da televisão deve ser entendida dentro de um contexto mais geral que se prende com a abertura de Portugal ao mundo e à Europa, sob o ponto de vista artístico e cultural em geral. Como refere António José Telo,

*o regime resiste a esta tendência de todas as maneiras que pode, chegando a proibir os primeiros concertos de jazz ou de música pop, e a 'censurar' a imprensa americana. A partir de 1969, torna-se evidente que o esforço é inútil. É praticamente impossível controlar a entrada de meios culturais estrangeiros quando há 1,5 milhões de turistas.* (Telo, 1993: 328)

Neste período que, como referimos anteriormente, corresponde a uma fase de certa liberalização do governo marcelista, os meios culturais europeus e de além-atlântico chegam sem qualquer problema a Portugal, divulgando-se, nos meios urbanos e estudantis, a literatura marxista e o cinema soviético que, até esse momento só eram conhecidos de modo clandestino ou viajando ao estrangeiro: “é toda uma geração que se torna ‘estrangeirada’ e que, como forma de reacção a uma sociedade fechada e tradicionalista, adopta os figurinos culturais que lhe chegam do exterior aos mais diversos níveis.” (Telo, 1993: 328)

Ou seja, os anos 60 em Portugal foram um período de grande mudança. Foram as condições externas, acima de tudo, que a provocaram. Portugal deixara de ser uma sociedade onde dominava a agricultura, para passar a ser um país no qual ganhava cada vez mais relevância o sector terciário. A emigração, o turismo e a reforma do sistema educativo foram factores que contribuíram para essa mudança. As tendências dominantes (que se mantêm, *grosso modo*, até hoje) foram a urbanização, o desenvolvimento de uma economia de mercado, o aumento da escolarização dos jovens e o envelhecimento da população. A estas mudanças estruturais alia-se uma grande abertura das mentalidades que, ao conhecer o que se passa no mundo exterior, toma consciência da falta de democracia e do atraso português.



A imprensa da época ajuda a compreender como era, em última análise, impossível controlar as representações do mundo que chegavam do estrangeiro. Como Paulo Ferreira demonstra no seu estudo, por exemplo, a revista mensal *Rumo*, fundada em 1957 por Mário Pacheco e dirigida por Francisco Oliveira Dias, teria sido criada com o objectivo de analisar a sociedade portuguesa de forma isenta. Pretendendo-se distanciada de posições radicais embora influenciada pela religião, criticava com especial ênfase a excessiva liberdade que se vivia no estrangeiro. Uma das críticas consistia em afirmar que as publicações do tipo *Playboy* acentuavam a pornografia em detrimento do amor pois, ao mostrarem corpos femininos quase despidos, provocavam uma excitação fictícia que acabava por destruir as regras básicas da moral, pervertendo os bons sentimentos (Ferreira, 2009: 72). Apesar do conservadorismo que caracterizava os colaboradores da revista, reflectia-se com desprendimento e lucidez sobre os problemas mundiais. Por exemplo, Francisco Oliveira Dias publicou um artigo referente às eleições de 1969, defendendo a necessidade de se criar um real pluralismo democrático. Posteriormente, o mesmo autor, embora continue a defender a liberdade, chama a atenção para os perigos que pode trazer consigo: “Há quem julgue que ser livre é, por exemplo, alcoolismo, droga, perversão sexual, erotismo. Que ser livre é ter flores ao pescoço.” (Dias *in* Ferreira, 2009: 72-73)

Um dos processos de censura que mais revela a dificuldade em manter posições retrógradas, neste caso racistas, face às novidades que vão chegando a Portugal, é o do filme *The Lost Man*, de Robert Alan Artur. Este é também um exemplo de filmes que, dentro do mesmo ano de 1970, passa de mais censurado para menos censurado. A 9 de Março de 1970 o filme é classificado “para adultos, maiores de 17 anos, com o corte, na 13ª parte, das imagens e legendas referentes ao fotógrafo a tirar fotografias ao preto. *Trailer* para maiores de 12 anos.” Este corte é, no entanto, levantado a 2 de Abril de 1970 (Processo de Censura nº 22983 SNI-DGE: ANTT, de 2 / 4 /1970).

No entanto, segundo Paulo Ferreira, o *Diário de Notícias* seria o jornal que mais divulgava a imagem da mulher moderna daquela época. Na sua manchete, quase diariamente e ao contrário do que faziam os outros jornais, publicava fotografias de jovens modelos, actrizes, cantoras que chamavam a atenção não apenas pelo seu talento mas também pela sua beleza e quase nudez do seu vestuário. Porém, este jornal era tão conservador como todos os outros. A revista semanal de actualidades *Flama*, fundada em 1937 relacionada com a juventude Escolar Católica, era no entanto, em 1968 e com o seu primeiro director ainda no activo – António dos Reis Rodrigues – um instrumento muito importante na divulgação da cultura de protesto. Esta revista era publicada a cores e apresentava publicidade muito atrevida para a época como as modelos em soutien da marca *Triumph*, ou uma jovem loura sensual a fumar um cigarro *Porto*. Na secção “Mulher”, fazia a apologia da cantora, actriz e modelo Twiggy, divulgando imagens de muitas celebridades, internacionais e portuguesas em poses ousadas, em biquíni ou deitadas numa cama vestidas com lingerie muito reduzida – era o caso de Florbela Queirós, Catherine Deneuve, Rommy Schneider ou Françoise Hardy, entre outras (Ferreira, 2009: 76 e 78).

Em 1968, o caderno *O casamento*, com textos de autores estrangeiros (Rainer Maria Rilke, Kierkegaard, Henry Miller, Sade, Edgar Morin, etc.) e com comentários de

autores portugueses como Vergílio Ferreira, Maria Velho da Costa, Eduardo Prado Coelho, só para nomear alguns, representava o expoente máximo da inovação no que respeita aos ideais da contracultura em Portugal. Um das ideias estruturais, defendida pelos seus autores, consistia na defesa da liberdade feminina apesar do casamento; ou seja, a mulher não devia perder a sua liberdade apenas por ser mãe, devendo lutar pela sua liberdade biológica, económica, emocional e cultural. A instituição do casamento era criticada porque provocava mais sofrimento do que felicidade. As mulheres tinham todo o direito de competir com os homens, ter uma carreira profissional e estudar (Dias, 2006). Podemos considerar Edgar Morin e Sade, embora vivendo em épocas diferentes, como autores exemplares na defesa destas teorias pela reflexão presente em várias das suas obras. Se para Edgar Morin a importância do amor aumenta em proporção à desvalorização das religiões assentes em dogmas e das grandes estruturas sociais, como sejam a família tradicional e os valores sociais impostos, para o Marquês de Sade a posse de um ser livre - como uma mulher dominada pelo poder do marido - era nefasto, pois transformava esse ser num escravo.

Porém, as mentalidades portuguesas, ao consistirem em estruturas de longa duração, não mudaram facilmente. Como refere Jorge Borges de Macedo:

*Ainda entre nós se tomava a sério o neo-realismo, Orwell era tido como um comunista, Burnham um desconhecido, Ionesco um tarado, Beckett um absurdo e os debates de Rougemont inexistentes. Ninguém conhecia Aron ou Toynbee, o pensamento filosófico norte-americano ficava pelo cabotinismo de Will Durant, no Brasil, Gilberto Freyre era um fascista, Jorge Amado fazia chorar as pedras, o existencialismo era um horror, as Follie Bergères o melhor do mundo, Mauriac ou Camus eram perigosos pensadores do drama humano.* (Macedo, 1993: 271)

Todos os aspectos relacionados com as mentalidades referidos até ao momento estão directamente relacionados com o amor e a violência. E, embora para Marcello Caetano, como observámos anteriormente, o amor e a violência surjam separados entre si, dentro de cada ser humano, consideramos, de facto, uma impossibilidade a separação das duas pulsões. Ou seja, *Eros* é inseparável de *Thanatos* no processo que constitui a vida humana. Como refere António Damásio, “quando descobrimos aquilo de que somos feitos e a maneira como somos construídos, descobrimos um processo incessante de construção e destruição e apercebemo-nos de que a vida está à mercê desse processo interminável.” (Damásio, 2001: 174)

Através da análise das várias vicissitudes das pulsões, Sigmund Freud tenta explicar os mecanismos de defesa face à ambivalência de atracção e repulsa. Segundo o psicanalista, a observação mostra que uma pulsão pode sofrer quatro tipos de vicissitudes: inversão no seu contrário, retorno sobre si-próprio, recalçamento e sublimação. O primeiro processo é o que mais nos interessa no presente contexto. Sobre o mesmo, Freud centra o seu estudo nos dois pares de opostos: sadismo-masoquismo e escopofilia-exibicionismo, demonstrando que a inversão de uma pulsão no seu contrário está intimamente relacionada com o retorno sobre si-próprio. Ou seja, “o retorno sobre si-próprio é tornado plausível se pensarmos que o masoquismo é na realidade um sadismo voltado contra o próprio ego do sujeito, e que o exibicionismo inclui o olhar para o próprio corpo.” (Freud, 1995: 215) Porém, para o psicanalista, o exemplo mais importante da ambivalência de sentimentos é o par amor-ódio, pois seria muito vulgar encontrá-los dirigidos, simultaneamente, para o mesmo objecto. Seria também o único

caso no qual se observaria uma mudança do conteúdo de uma pulsão para o seu oposto: a transformação de amor em ódio. Por isso podemos concluir que a família é o palco onde se assistem às mais frequentes manifestações de amor e ódio em simultâneo; talvez por isso, como referimos atrás, a censura tenha actuado com mais rigor nos filmes dramáticos /ficcionais e nas comédias – filmes estes que se centram, essencialmente, nos problemas decorrentes de relações familiares.

De qualquer modo, talvez uma das maiores evidências da relação profunda entre *Thanatos*, a pulsão de morte e a pulsão de *Eros*, seja uma das conclusões de Herbert Marcuse, na sua análise da obra de Freud: ambas as pulsões têm como objectivo a anulação do sofrimento que consiste, em última análise, na morte (Marcuse, 1981: *passim*).

As pulsões de vida, ou de *Eros*, não se limitam apenas a designar a sexualidade. Freud define *Eros* como o conjunto das pulsões que mantêm ou criam unidades, englobando, deste modo, não apenas as pulsões sexuais, que tendem a conservar a espécie humana, mas também as pulsões de autoconservação que têm como objectivo afirmar e manter a existência individual. Do mesmo modo, a pulsão de morte não é apenas um conceito geral que engloba, sem diferenciar, todas as manifestações agressivas.

De facto, alguns aspectos da luta pela sobrevivência pertencem a *Eros*. A partir de *Para além do princípio do prazer* (1920), Freud refere-se a *Eros* como sinónimo de pulsão de vida e, para legitimar a sua nova teoria das pulsões recorre, por exemplo, ao mito de Aristófanes em *O Banquete* de Platão, inscrevendo-a numa tradição mítica e filosófica de alcance universal. Deste modo, *Eros* teria como objectivo complexificar a vida, reunindo os seus estilhaços em unidades cada vez maiores e tentando conservá-la nesse estado.

Na perspectiva psicanalítica existe uma espécie de pecado original que, segundo Freud, consistiu no parricídio cometido na horda primitiva, da castração e / ou assassinio da figura paterna pelos seus filhos – esta teoria confirma mais uma vez que a origem da violência se encontra no amor e nas relações familiares. A humanidade, segundo Freud, estaria marcada por este crime primitivo. Tanto em *Totem e Tabu*, uma obra mais antiga, como em *Moisés e o Monoteísmo*, Freud invoca, de maneira explícita, a noção de um legado colectivo de memórias primevas, defendendo a existência de uma transmissão de traumas e experiências arquetípicos através do inconsciente da humanidade. Para Freud, esta conjuntura que se apoia neste legado da recordação arquetípica dos primórdios da humanidade, representa o mesmo que a queda do ser humano pela sua desobediência a Deus, na teologia de São Paulo. Esse é o acontecimento a partir do qual descende a longa história dos ajustamentos, imperfeitos na sua maioria, entre repressão social e pulsão instintiva, ordem familiar e sexualidade indiscriminada. Numa das suas últimas obras, *O mal-estar na civilização*, o autor propõe um diagnóstico desolador e irónico das supressões, tensões e distorções sofridas pela psique humana no processo do seu ajuste às exigências da sociedade organizada (Freud, 1974: *passim*).

Como demonstrou Konrad Lorenz, a violência exerce-se normalmente em relação aos semelhantes, constituindo qualquer forma de ritualização um modo de

desviar e canalizar essa violência (Lorenz, 2001: *passim*). Neste sentido, a família seria o palco onde se pode assistir às formas mais elaboradas de agressão. As sociedades fechadas estimulam mais eficazmente a intolerância e a violência, na medida em que excluem certos grupos sociais segundo critérios assentes na honra e na vergonha – é o que sucede com a sociedade portuguesa, ainda em adaptação às mudanças, nestes primeiros anos de governação de Marcello Caetano.

A teoria de René Girard ajuda a perceber o mecanismo social que está intimamente relacionado com a violência humana. Segundo esta teoria a violência humana teria a sua origem na rivalidade mimética, provocada pelo desejo, o qual – contrariamente às necessidades fisiológicas determinadas pela biologia – é próprio do ser humano, enquanto sujeito simbólico. Como refere René Girard, a teoria mimética afirma que o desejo entre os seres humanos não teria a sua origem nem nos objectos desejados nem nos sujeitos que desejam, mas sim num terceiro elemento, o modelo ou mediador dos desejos. Deste modo, desde que o imitador e o seu modelo tenham poucas pertenças comuns, a rivalidade mimética não os ameaçaria. Mas, se pelo contrário, o imitador e o seu modelo têm numerosas pertenças ou características comuns, eles estariam expostos a tentações de rivalidade. Assim, “nous sommes toujours proches de nos rivaux et, plus nous leur ressemblons, plus nos deux identités tendent vers l’identité.” (Girard in Mazzú, 2004: 24)

As rivalidades miméticas originariam crises conflituais muito intensas que, eventualmente, acabam por explodir. Mas, sobretudo nas sociedades tradicionais, as crises miméticas pela sua exasperação contínua, tornar-se-iam, elas mesmas, o seu próprio remédio, desencadeando o mecanismo do “bode expiatório”. Segundo René Girard, na sua escalada mimética, os rivais acabariam por esquecer os objectos que disputam em proveito da disputa em si mesma. Assim, o fluxo mimético tenderia a polarizar-se não mais sobre os objectos, mas directamente sobre os antagonistas. Quando este mimetismo se torna cumulativo, chega forçosamente um momento no qual a comunidade inteira se polariza sobre um único indivíduo, refazendo contra ele a unidade perdida, reconciliando, através desse processo, a comunidade consigo mesma. Este mecanismo do bode expiatório, ou mecanismo vitimário, deveria a sua eficácia à transferência unânime de todos os ódios suscitados pela rivalidade sobre uma vítima, pelo que a sua expulsão e / ou morte conduziria forçosamente à paz, porque a comunidade acreditaria e de facto pensaria ter-se desembaraçado, efectivamente, de tudo o que a preocupava (Girard, 1972: 57).

As características do bode expiatório acabam por ser as mesmas do estrangeiro ou, neste caso específico, daquele que se atreve a pôr em causa os valores tradicionais da sociedade em que vive e que, por isso, ultrapassou a linha de neutralidade, a fronteira que delimita o espaço do “nós”: é, simultaneamente, longínquo e próximo, diferente e semelhante, interior e exterior. Cada passo que a comunidade dá com o objectivo da sua integração é também um passo para a sua expulsão, isto é para a interpretação sacrificial. Este parece ser o dilema perante o estrangeiro e perante aquele que é vítima da censura: cada lei que o reconhece e protege, cada medida tomada para que se torne mais semelhante e próximo, torna-o também “perigosamente” interior, e,

simultaneamente, mais adaptado ao papel de vítima, dentro e fora do espaço a que pertence.

Aos processos de censura analisados subjaz uma ideia de latência, do que não é explícito, verificando-se uma permanente tensão entre o interdito e o entredito. De facto, o entredito percorre todos os processos em estudo, sendo que, por outro lado, só podemos excluir o que ignoramos, ou seja, nomear é já incluir. Esta afirmação comprova a ideia de que a arte torna visível o que está real ou virtualmente oculto, tornando deste modo o transitivo intransitivo – e este é talvez o aspecto mais temido pelos censores em todos os filmes que avaliavam.

Outra característica estrutural do amor, e que o relaciona com a violência, é o facto de ser codificado. Ou seja, o amor procura intensamente meios de comunicação simbólica sendo, por isso, extremamente codificado. É neste sentido que se pode pensar que “Il y a des gens qui n’auraient jamais été amoureux s’ils n’avaient entendu parler d’amour.” (La Rochefoucauld *in* Luhmann, 1991 : 21) De facto, sempre se produziram discursos em torno do sexo e a época que começou, sensivelmente, nestes primeiros anos do governo marcelista atingiu o auge dessa produção. Os últimos três séculos são assinalados por uma teia de discursos variados, coercivos e específicos. É também neste sentido que se pode afirmar que o amor possui uma profunda dimensão cognitiva. O processo de sentir começa por incentivar o organismo a ocupar-se dos resultados dessa emoção; a alegria e o sofrimento começam pelos sentimentos mas são realçados pelo conhecimento. O sentir é o pilar onde assenta a etapa seguinte: “*o sentimento de conhecer que sentimos*”. (Damásio, 2001: 325. Itálicos do autor)

Desde o início da história percebeu-se esta relação entre o amor e a razão sendo *Eros e Psyche* de Apuleio um dos contos que nos parece melhor ilustrá-la (Apuleius, 1990). Consideramos que uma das mensagens fundamentais deste texto consiste na tomada de consciência de que a racionalidade – representada pela *curiositas* e pela *simplicitas* de Psyche – sem o amor nada consegue concretizar, pretendendo-se a conciliação de duas realidades que parecem opostas, mas que na realidade se complementam. A conciliação dos opostos aparece logo no mito que narra o nascimento de Eros, filho do Engenho e da Pobreza, relatado por Diótima (Platão, 2001: 71-73). Também no “Génesis” o amor aparece relacionado com o conhecimento quando Eva, convencida pela serpente, incita Adão a provar o fruto da única árvore proibida por Deus que continha o conhecimento do bem e do mal. Após terem desobedecido ao mandamento de Deus, Adão e Eva tomam imediato conhecimento do seu sexo e corpo, perdem a inocência e são expulsos do Paraíso. Fernando Pessoa refere: “Nunca amamos alguém. Amamos, tam somente, a ideia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso – em summa é a nós mesmos – que amamos.” (Pessoa, 1982: 159)

A própria produção da vida está ligada ao afecto e à inteligência. A vida pode ser entendida, de certa forma, como a produção e reprodução de cérebros e corpos. Até na percepção de alguém são investidos afectos e forças mentais, de tal modo que é impossível separar o sujeito do objecto, pois o que observa faz parte da observação. Deste modo não existe objectividade integral na percepção de um corpo humano; a cada instante cada aspecto observado é impregnado de múltiplas impressões subjectivas que condicionam a forma como é percebido o outro. É por esta razão que o amor

transforma a percepção do corpo que se ama, sendo que a percepção de um corpo está imbuída de afectividade.

Alguns dos processos de censura analisados revelam bem as estruturas tradicionais da mentalidade portuguesa da época, sublinhando mesmo a origem mental do processo amoroso, tal como foi exposta acima. Esse é o caso do filme *In the Cool of the Day* (título em português: *Ânsia de amar*), realizado por Robert Stevens. Este foi um dos filmes considerados proibidos a 2 de Julho de 1967 mas aprovados depois, para maiores de 17 sem cortes, a 9 de Julho de 1969. Um dos pareceres mais exigentes, presentes no relatório, refere:

*Em meu entender, este filme é um exemplo típico do género de películas aparentemente inofensivas (sob o ponto de vista do espectador, evidentemente) mas que, sob um aspecto de 'romance' não direi 'cor-de-rosa' mas em 'technicolor', apresenta de maneira encapotada ideias que repugnam à mentalidade conjugal 'tradicional' e que vão, assim, minando de forma sub-reptícia alguns valores fundamentais, tais como a indissolubilidade do vínculo matrimonial, a fidelidade, etc. Recordo outro caso – por sinal um filme que a comissão aprovou – semelhante a este: Do alto do terraço, que não deixou de marcar certo escândalo. A justificação total do adultério - seja ele material ou mesmo mental – feita através do contraste entre a esposa insuportável e a amante encantadora é, em meu entender, motivo bastante para a reprovação. Das muitas críticas que tenho ouvido dirigidas ao trabalho da Comissão, uma das poucas que acho válidas é justamente dirigida ao facto de aprovarmos filmes perigosos deste tipo e darmos mais atenção a pormenores superficiais de 'mais ou menos coxa de Brigitte Bardot'. Nestes termos, voto pela reprovação do filme sobre o qual – a meu ver muito acertadamente, - os meus Ex. Mos colegas tiveram as dúvidas que expuseram à Comissão. (Sublinhados do censor, o último dos quais está a vermelho. Processo de Censura nº 22137 SNI-DGE: ANTT, de 9 / 7/1969).*

Também o filme *The bastard*, realizado por Duccio Tessari, para além de apresentar cortes que aliam o amor à violência como, por exemplo, a eliminação de cenas de tortura e violação de personagens, alude também à origem mental do amor quando pede para ser cortado, depois da legenda 346, “o nu na cama (em pensamento)” (Processo de Censura nº 22191 SNI-DGE: ANTT, de 4 / 6 /1969).

Outro exemplo é o filme de John Schlesinger, *Midnight Cowboy*, que para além de conter cortes de cenas que implicam homossexualidade, faz referência explícita à origem mental do amor. O filme foi classificado para maiores de 17 anos com os cortes que se seguem:

*a)redução da cena da cama, incluindo a eliminação das imagens dos seios nus, por altura da legenda 42; b)corte das imagens em que se vê a mulher desapertar as calças do protagonista e redução das cenas seguintes em que o par aparece nu rebolando-se na cama, a seguir à legenda 89; c)redução da cena de homossexualismo, no cinema, por altura da legenda 249; d)redução das cenas de cama, evocadas pelo protagonista em pensamento, logo a seguir à cena a que se refere a alínea c; e)supressão das imagens dos seios nus por altura da legenda 494 e seguintes; f)redução da cena da cama, incluindo a supressão das imagens dos seios e do trazeiro [sic] nus, a seguir à legenda 539 (...) (Sublinhados nossos. Processo de Censura nº 22880 SNI-DGE: ANTT, de 4 / 2 /1970).*

Sem dúvida que a censura ao tema do amor é a mais frequente nos processos de filmes analisados. Alguns relatórios de censura chegam a descrever, minuciosamente, as imagens, legendas ou cenas que se pretendem cortar. É o caso do processo do filme *Grazie Zia* (título português: *Desejo perverso*), realizado por Salvatore Samperi que,

após ser visto por dois grupos de censores é, por fim, classificado para maiores de 17 anos, com os seguintes cortes, detalhadamente especificados:

*1)imagens das mãos percorrendo o corpo e despiando a mulher, a seguir à legenda 149;(...) 3)planos de vestir da camisa e dos seios nus, no princípio da 4ª parte; (...) 5) planos da língua do homem do bigode e dos dedos no sovaco e boca da mulher, a seguir à legenda 276; 6) planos das mãos nas pernas e beijo em que se vê a língua da mulher, a seguir à legenda 476, e planos da mulher a lambar e morder a orelha do jovem. (Processo de Censura nº 22348 SNI-DGE: ANTT, de 17 / 7 /1969).*

Também é este o caso do filme *Le dernier saut* (título em português: *A última cartada*), realizado por Edouard Luntz, no qual o censor indica, descrevendo, o corte das seguintes imagens:

*a)na cena da cama, no final da 8ª parte, supressão das imagens em que se vê o homem a colocar-se em cima da rapariga; b) supressão das imagens, pouco depois da cena referida na alínea anterior, em que a mesma rapariga aparece nua, enroscada, no terreiro da casa, deitada de lado, com o trazeiro [sic] voltado para o público – cena que surge duas vezes. (Sublinhados do censor. Processo de Censura nº 22895 SNI-DGE: ANTT, de 24 / 3 /1970).*

Ao reflectirmos sobre o amor como um sistema comunicativo estamos a referir-nos, concretamente, ao contexto espaço-temporal dos processos de censura em estudo. Nos anos em que se processam todas as mudanças descritas acima, o casal tende a tornar-se uma rede de poderes e prazeres articulados em múltiplos pontos e com relações sempre em transformação. As relações amorosas tendem a surgir como uma negociação transaccional de compatibilidades pessoais de forma igualitária.

Por outro lado, como já referimos, a auto-identidade torna-se particularmente complexa nos tempos mais recentes, pois o Eu tende a surgir como um projecto reflexivo: uma interrogação sobre o passado, o presente e o futuro. É neste sentido que a sexualidade pode passar a pertencer ao indivíduo, à medida que o seu tempo de vida se torna internamente referencial e que a auto-identidade é entendida enquanto esforço no sentido de uma reflexão organizada. A sexualidade tende a ser redefinida e privatizada. Todas estas questões vão ter implicações na transformação da intimidade, levando a um tipo de relação que A. Giddens designa por “relação pura.” (Giddens, 2001: 39) Este tipo de relação, segundo o autor, não se prende em absoluto com a virgindade, consistindo num tipo de relacionamento que tem uma duração dependente da satisfação que proporciona a ambas as partes. O autor refere que

*o amor confluyente é activo, contingente, e, por isso, choca com as qualidades de ‘para sempre’ e ‘único e exclusivo’ do complexo do amor romântico. A sociedade contemporânea de ‘separação e divórcio’ surge mais como resultado da emergência do amor confluyente do que como sua origem. (...) (Giddens, 2001: 41-42)*

Na modernidade tardia, a “relação pura” começa a substituir cada vez mais o casamento, porém o modelo patriarcal continua arraigado na ordem económica e social, manipulando a força das resistências psíquicas que moldam os comportamentos femininos e masculinos como, aliás, revelam os relatórios dos processos de censura que analisamos.

O amor adquire, assim, uma espécie de natureza subversiva – que é demonstrada nos filmes dramáticos / ficcionais – e que se traduz no facto de o amor, entendido enquanto paixão, provocar uma quebra da mediação dos apaixonados com o mundo envolvente, que parece só poder ser restabelecida quando nasce um filho no casal.

Como refere Hannah Arendt, “o amor é extramundano e é por esta razão – e não por ser tão raro – que é não apenas apolítico mas antipolítico, talvez a mais poderosa das forças humanas antipolíticas.” (Arendt, 2001: 294) A natureza subversiva do amor é pensada por Paul Ricoeur nos seguintes termos:

*Éros n'est pas institutionnel. On l'offense en le réduisant au contrat, au devoir conjugal [...]sa loi, qui n'est plus loi est la réciprocité du don. Par là il est infra-juridique, para-juridique, supra-juridique. Aussi est-il de son essence de menacer de son démonisme l'institution – toute institution, y compris celle du mariage. [...]L'enigme de la sexualité c'est qu'elle reste irréductible à la trilogie qui fait l'homme: langage, outil-institution [...] elle mobilise le langage, certes; mais elle le traverse, le bouscule, le sublime, le bêtifie, le pulvérise en murmure, en invocation; elle le démédiatise; elle est Éros et non Logos [...] La sexualité reste hyper-instrumentale; ses instruments doivent se faire oublier [...] Enfin, quoi q'on dise de son équilibre dans le mariage, Éros n'est pas institutionnel...*” (Ricoeur e LaCocque, 1998: 390)

Em relação à homossexualidade, os processos de censura não escondem a sua recusa em aceitá-la. Para além do exemplo referido acima, o filme *The Private Life of Sherlock Holmes*, realizado por Billy Wilder, foi classificado para maiores de 17 anos com o corte de uma única legenda: “Bem, o Sergei faz dominó para os dois lados.” (Processo de Censura nº 23813 SNI-DGE: ANTT, de 27 / 11 /1970). A análise de Paulo Ferreira sobre a revista *O tempo e o Modo* nas décadas de 60/70 demonstra que se processou uma abertura gradual de mentalidades a este respeito. O autor refere um artigo, de Janeiro de 1970, no qual é feita uma abordagem científica e, aparentemente, neutra da homossexualidade:

Os factos revelados pelo relatório Kinsey e que mostram que a homossexualidade exclusiva tem uma incidência de 4% nos Estados Unidos, e que cerca de 10% foram exclusivamente homossexuais por um período de pelo menos 3 anos consecutivos (...) muitos homens considerados normais de facto se entregam a actos homossexuais ocasionalmente, o que mostra que a maioria dos homens é potencialmente capaz de sentir prazer de fonte homossexual. (Albuquerque *in* Ferreira, 2009: 103-104)

De qualquer modo, através do estudo da actuação dos censores, pudemos confirmar que a estrutura onde assenta o seu quadro de valores éticos é idêntica à vigente durante o tempo da ditadura de Salazar, pretendendo conservar sem mutação os valores que permitiam a manutenção do seu poder. Esses valores, no que respeita à família, centravam-se no respeito pelo chefe da mesma, sempre uma figura masculina, que pode ser entendido como uma sinédoque da necessidade de obediência aos superiores hierárquicos, nomeadamente ao Chefe de Estado.

Nesse sentido, um dos processos mais reveladores talvez seja o do filme de John Huston, *Sinful Davey* (título em português: *Davey, o folgazão*). O filme foi aprovado para maiores de 12 anos com supressão de diversas cenas amorosas. O *trailer* foi também aprovado para maiores de 12 anos com o corte das seguintes legendas e correspondentes imagens: “5/A – Apaixonado... 5/B – Encantador. 5/C – Só John Huston podia criar um tal personagem... 5/D – ...Autêntica personificação dos 7 pecados mortais! (...) 15/A - Abaixo a lei! 15/B – Abaixo a virtude! 15/C – Viva o Davey!” (Processo de Censura nº 22364 SNI-DGE: ANTT, de 4 / 7 /1969).

A análise dos processos de censura comprova a ideia de apego aos valores tradicionais, nomeadamente no que se refere ao desejo de manter a estrutura familiar patriarcal inalterável. O filme *Buena sera, Mrs Campbell*, realizado por Melvin Frank, é



um exemplo desta situação, pois foi aprovado para maiores de 17 anos com cortes de muitas legendas e imagens. Entre o corte das legendas inclui-se o diálogo de uma personagem que se questiona sobre o facto de não saber quem terá sido o seu pai, porque a sua mãe teve três relações amorosas, em simultâneo, na altura em que foi concebida; o censor corta, entre outras, a seguinte legenda: “1125 – como querem que saiba [quem era o seu pai] se passaram por lá os três em dez dias?” Inicialmente o filme-anúncio não foi aprovado porém, logo em seguida, foi permitido para maiores de 12 anos com o corte das legendas 10 e 11: “10 - Deixaram-me grávida! 11 – De três pais?” (Processo de Censura nº 21864 SNI-DGE: ANTT, de 20 / 3 /1969).

Noutras situações mais delicadas, existiram casos de filmes que foram mesmo proibidos por porem em causa a moral tradicional. Um exemplo desta situação é o filme *Es* (título português: *Isto aconteceu*), de Ulrich Schmoni que, embora um pouco anterior ao início do governo marcelista, considerámos muito ilustrativo das mentalidades portuguesas dessa época. O relatório mostra que o filme foi visto por vários grupos de censores, um dos quais ainda pensou aprová-lo para maiores de 17 anos, com cortes das cenas de cabaret e de banho. O problema estaria no próprio argumento do filme, como escreve no relatório um outro grupo de censores:

*História de um 'casal' que vive em regime de amor livre aceite pela família dela; depois, perante a gravidez, ela, sabendo que ele não quer casar, tenta por todas as formas o aborto. Acresce, ainda, que o final não é claro, com sentido de uma solução construtiva. Reprovamos.* (Processo de Censura nº 22423 SNI-DGE: ANTT, de 1 / 8 /1968)

Tal é também o caso de *I love you, Alice B. Toklas* (título em português: *A borboleta vermelha*), realizado por Hy Aberback. Depois de passar por várias Comissões de Censura, a decisão final da Comissão de Exames e Classificação de Espectáculos deliberou não autorizar a importação do filme, proibindo a sua exibição em território nacional: continental e respectivas ilhas. O primeiro grupo de censores comenta, desde logo, no relatório:

*Considero que este filme não contém uma crítica ou saída que ponha em contraste a 'vida hippie' com a moral convencional de tal modo que o público francamente opte pelos valores que regem ou têm regido até agora as sociedades cristãs e ocidentais. Noto ainda que o realizador apenas esboça uma outra saída, sem dizer qual, condenando a moral convencional e o 'amor generalizado' ou 'hippie'. Penso ainda que as sugestões e evidências, aparecidas ao longo do filme, sobre o uso de afrodisíacos e outras formas libertinas (não sei se actualmente já se poderá chamar assim ou se se prefere apodar de 'liberais') de vida, só por si, determinariam da minha parte tais cortes que o filme não ficaria exibível. (...) (Processo de Censura nº 21937 SNI-DGE: ANTT, de 23 / 5 /1969)*

Outro caso semelhante é o de *The Fox*, realizado por Mark Rydell. O processo deste filme revela também a preocupação em eliminar cenas em que aparece o corpo nu – como referimos acima, o corpo nu é um dos aspectos mais censurados, o que acentua a mentalidade tradicional dos censores. O filme acaba por ser aprovado, no entanto os censores J. Cabral e F. A. Moreira (neste caso conseguimos perceber os nomes) referem:

*É evidente que filmes narrativos de conflitos passionais resultantes de 'amizades particulares' não são moralmente recomendáveis. Em meios ainda não de todo desolados [?] como o nosso, nada aconselha a que sejam tratados publicamente, seja qual for o meio de publicidade e muito menos o cinema, antes se impondo conveniente [discussão (?)]. A entender-se, porém, que tal tema pode ser tratado, parece-nos que o filme é de aprovar. Classificação*

'para adultos'. Cortes: a) imagem da mulher nua sempre que os seios são visíveis, e todas aquelas em que se ouvem gemidos, no fim da primeira parte; b) redução da sequência amorosa, entre as legendas 665 e 667 a efectuar na moviola, atenta a dificuldade de indicar desde já os termos exactos em que deve realizar-se. (Processo de Censura nº 21946 SNI-DGE: ANTT, de 6 / 5 /1969)

O único filme de género científico que foi objecto de censura causou bastante polémica e suscitou diversas observações por parte de vários grupos de censores. O filme *Helga* (título em português: *Helga, o segredo da maternidade*), de Erich Bender, acabou por ser aprovado. Na decisão definitiva decide-se pela eliminação da cena em que aparecem o filho e a mãe nus, sendo que em toda a publicidade ao filme deveria constar “sempre a indicação de que se trata de um filme educativo, de carácter documental e cientificamente elaborado, com aviso junto das bilheteiras de que o filme não é recomendável para as pessoas impressionáveis.” (Sublinhados do Director dos Serviços de Espectáculos). O filme foi classificado para maiores de 21 anos, “podendo assistir indivíduos menores daquela idade, desde que comprovem o seu estado de casados.” (Processo de Censura nº 22088 SNI-DGE: ANTT, de 10 / 12 /1969).

As alusões sexuais eram de tal modo consideradas chocantes que o filme *Twisted Nerve*, realizado por Roy Boulting, viu a primeira versão portuguesa do seu título riscada: *O psicopata sexual*, para ser substituída por *O anormal* (Processo de Censura nº 22738 SNI-DGE: ANTT, de 28 / 12 /1969).

No entanto, a partir dos anos 60 no mundo Ocidental, a evolução do papel das mulheres na sociedade foi determinante. Entediadas com os seus tradicionais papéis de donas de casa, mães e subalternas dos maridos, as mulheres começam a expressar as suas ideias sobre o divórcio, a necessidade de igualdade em relação ao sexo masculino, o aborto e os métodos contraceptivos. Em Atlantic City, New Jersey, no dia 7 de Setembro de 1968, um grupo de mulheres pertencentes ao movimento *The New York Radical Women*, invadiram um concurso da Miss América e coroaram uma ovelha. Este movimento mais relacionado com o direito feminino ao voto, defendia agora a necessidade das mulheres tomarem a pílula para não correrem o risco de prejudicar as suas carreiras profissionais – a pílula foi comercializada nos Estados Unidos e em Portugal a partir de 1960-62. No entanto, a posição portuguesa conservadora que condenava os métodos de contracepção, terá sido legitimada e reforçada pela Encíclica *Humanae Vitae*, de 25 de Julho de 1968, que condenava o uso da pílula. Como comentou Pedro Mexia, “foi nesse ano charneira de 1968 que a igreja decidiu ‘cortar com o mundo’, ignorando as realidades sócio-económicas e a evolução das mentalidades. Foi também nesse ano que, aproveitando a pior tradição agostiniana, decidiu exacerbar a condenação da sexualidade.” (Mexia, 2008: 5)

A estilista britânica Mary Quant difundiu o uso da mini-saia em 1963. Muriel Siebert, em Janeiro de 1968, foi a primeira mulher a sentar-se na bolsa de valores nova-iorquina. Também por estes anos, e até um pouco mais cedo, foi valorizado o erotismo: no final da guerra com a Coreia, Hugh Hefner, em 1953, fundou a revista *Playboy*, com Marilyn Monroe na sua capa. Apelando ao sexo independente do marido, em 1962, Helen Gurley Brown escreveu *Sex and the Single Girl*. Em 1969 começa a ser publicada a revista *Penthouse*. No entanto, talvez o maior marco para a época tenha sido a obra de Germaine Greer. Neste livro a autora defendia que a mulher se deveria libertar do seu

papel de mero objecto de prazer sexual para os homens, e do casamento, que existia apenas com a finalidade de tornar prisioneiras as mulheres, condenando-as à infelicidade por traduzir-se em infidelidade conjugal (Rorabaugh, 2002: 365).

Em Portugal, o estatuto do sexo feminino foi beneficiado com a guerra colonial. Embora o Código Civil de 1967 estipulasse a liderança masculina e o art. 461º do Código Penal considerasse permitida a violação de correspondência da esposa pelo marido, a população feminina aumentava muito nas universidades. A 19 de Abril de 1961, no jornal universitário de Coimbra *Via Latina*, publicou-se a “Carta a uma jovem portuguesa”, escrita pelo estudante Artur Marinho de Campos, que revelava claras influências de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir e, em 1970, a antologia *Igualdade radical para a mulher* foi publicada (Estanque e Bebian, 2007: 51).

No entanto, como mostram os jornais da época, apesar de todos conterem uma secção feminina, a mulher era entendida sob uma perspectiva muito tradicionalista, consonante com os ideais do Estado Novo. Como refere Paulo Ferreira:

*No Novidades, com a secção ‘Da Mulher’, dirigida por Elsa Alvarenga, davam-se conselhos práticos muito conservadores sobre moda, sobre aquilo que deveria ser a relação entre um marido e a sua esposa, publicavam-se receitas para melhorar a vida na cozinha. Eis um excerto revelador do tom usado: ‘muitas senhoras queixam-se do mal, quer dizer, o marido exerce todo o controlo do dinheiro. É preciso reconhecer, todavia, que alguns assim procedem porque reconhecem que a mulher não tem organização.’ (Ferreira, 2009: 76)*

Talvez o modo tradicional como era entendida a mulher ajude a explicar, inclusive, as substituições que eram feitas em filmes que nem sequer chegavam a ser censurados. É o caso, por exemplo, do processo do filme *Rosie* (título português: *Os milionários*), realizado por David Lowelbrich, no qual não se verificam cortes da censura, no entanto o tradutor José Maria Marques da Silva toma a liberdade de alterar o argumento. Para além de substituir todo o tratamento da segunda pessoa do singular pelo da segunda do plural - o “tu” passa para “vós”, o tradutor risca a certa altura do argumento a afirmação “É uma cabra”, substituindo-a por “É uma velhaca”. (Processo de Censura nº 21806 SNI-DGE: ANTT, de 11 / 4 /1969). No processo do filme *Un homme qui me plait*, de Claude Lelouch, o censor classifica o filme para maiores de 17 anos, com uma série de cortes relacionados com legendas e cenas amorosas e, no próprio argumento, risca a palavra “seios” a lápis azul, sempre que esta aparece, escrevendo por cima “o peito” (Processo de Censura nº 23610 SNI-DGE: ANTT, de 4 / 5 /1970). Também no filme *La peau de Torpedo* (título em português: *Dossier 202: destino de morte*), de Paul Laffargue, o censor aprova o filme para maiores de 17 anos com os seguintes cortes:

*a) Supressão, por razões óbvias, da palavra ‘minet’ das legendas 9, 10, 19 e 23; b) supressão das imagens da mulher inteiramente nua por altura da legenda 158; c) supressão da cena, no quarto da prostituta, em que se vê a criada deixar uma toalha em cima de uma mesinha por altura da legenda 158. (Processo de Censura nº 23569 SNI-DGE: ANTT, de 14 / 4 /1970).*

No que respeita à violência, uma das conclusões a que pudemos chegar sobre os cortes da censura, efectuados nos processos analisados e especificamente relacionados com a violência nos filmes, é que se pretendiam eliminar todas as cenas e imagens que invocassem contestação e luta e que pudessem, desse modo, incentivar à manifestação da opinião pessoal do espectador. Como demonstrou Paulo Cunha, na passagem de

1969 para 1970 verificou-se um número significativo e inédito de proibições integrais de filmes portugueses, por parte dos censores de cinema. O referido autor chegou à conclusão que dos oito filmes proibidos, metade aludem de forma directa ou indirecta à política colonial do regime de Marcello Caetano: por um lado o filme *Índia* (1972), de António Faria e *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972), de Lopes Barbosa, questionavam a ideia de colonização exemplar defendida pelo regime; por outro lado *Grande, grande era a cidade* (1971), de Rogério Ceitil e Lauro António e, mais tardiamente, *O Mal-Amado* (1974), de Fernando Matos Silva abordavam temas relacionados com traumas adquiridos na guerra colonial (Cunha, 2010: 545-547).

A maior parte dos processos analisados, no que respeita à violência, censuram sobretudo filmes que abordam o problema da guerra. Este é o caso, por exemplo, do filme *Red Roses for the Führer* (título em português: *Operação rosas vermelhas*), realizado por Fernando di Leo. A película foi classificada para maiores de 17 anos, com os seguintes cortes:

a) redução da cena do torturado, cerca da legenda 425, com supressão do primeiro plano dos pés; b) redução da cena de estrangulamento, cerca da legenda 444, com supressão da cara do torturado; c) cerca da legenda 729 supressão da cena do assassinato do rapaz; d) corte desde a legenda 799 até ao fim do filme [799 – E fomos bem sucedidos. 800 – Bem sucedidos!? 801 – Quer dizer que tudo o que aconteceu... 802 – ... foi por causa de um documento falso? 803 – Como pode brincar assim com vidas alheias? 804 – O que é o senhor? 805 – Sou um homem como o senhor... 806 – ...mas a guerra força-nos a certas coisas. 807 – Sabe-o tão bem como eu. 808 – Não vale a pena matar dez para salvar mil? 809 – Para mim o pior é seleccionar as vítimas. 810 – Mas o que podemos nós fazer? 811 – Podemos fazer muito, meu general... 812 – ...muito!/] (Processo de Censura nº 22676 SNI-DGE: ANTT, de 14 / 7 /1969)

Outro processo muito cortado por conter alusões aos malefícios da guerra é o do filme *Un posto all'inferno*, de Joseph Warren. Os censores decidiram eliminar as seguintes legendas:

438 – Até à vista, Klein... Queres algum recado para alguém? 439 – Não, major... Quero ver como é o inferno. 440 – Espero que ainda haja lá lugar para mim. (...) 621 – As guerras são um mal. 622 – A destruição nunca é necessária. 623 – Necessário é o homem disfarçar a sua brutalidade... 623/A - ...com palavras nobres. 624 – O homem não quer tirar partido da sua experiência. 625 – E enquanto não o fizer... 626 - ...haverá sempre um lugar no inferno para ele... 627 - ...aqui, em plena terra. [No trailer foram feitos os seguintes cortes, para além dos que vêm no filme:] 1- A guerra... 2 – causa medo e sofrimento. 3 – Torna heróis aqueles que nunca se consideraram bravos... 4 - ...e erige monumentos em sua memória. (Processo de Censura nº 23385 SNI-DGE: ANTT, de 6/ 1 /1970)

O horror da guerra é de tal modo incomodativo para os censores, que chegam a traduzir o título de um filme de maneira bem diferente do original, para que os espectadores não conseguissem captar a profundidade do significado simbólico da mensagem que o filme queria passar. Estamos a referir-nos, especificamente, a *Sunflower* (no original italiano: *I girasoli*) que em português foi traduzido por *O último adeus*, realizado por Vittorio de Sica. Tal tradução pode explicar-se pelos cortes do censor ao filme, cortes esses de legendas que explicam o significado do título original do mesmo:

221 – Os alemães obrigavam-nos a abrir as próprias covas. 222 – Eram soldados italianos e civis russos prisioneiros. 223 – Os alemães obrigavam-nos a abrir as covas para os sepultar. 224 – Como vê, cada girassol, cada árvore ou campo de trigo... 225 - ...esconde corpos

de italianos, russos, alemães... 226 – ...e também corpos de muitos camponeses russos, velhos, mulheres e crianças. (Processo de Censura nº 23635 SNI-DGE: ANTT, de 10/ 10 /1970)

Um dos exemplos mais reveladores da importância atribuída à violência e, mais especificamente ao Exército e ao imaginário da guerra, é o processo do filme *Soldier in the rain*, realizado por Ralph Nelson (Processo de Censura nº 22148 SNI-DGE: ANTT, de 10 / 7 /1969). O primeiro relatório da Comissão de Censura procede aos seguintes cortes:

*a) das imagens da mulher em atitudes provocantes, cerca da legenda 371; das imagens dos seios nus (se é que existem; não nos apercebemos bem) cerca da legenda nº 349; (...) Há, porém, a observar que o filme se passa no meio militar, nele intervindo sobretudo elementos do Exército que não primam pelas suas qualidades de honestidade, moralidade e disciplina. Assim, e apesar de, salvo no final, tudo se passar em tom de farsa, somos da opinião de ser conveniente que o filme seja apreciado pelo Sr. Coronel Almeida Nave. (Itálicos nossos, sublinhados do censor)*

O coronel aprovou o filme para maiores de 12 anos, sem cortes, exceptuando a eliminação da frase constante da legenda 346. Por curiosidade fomos averiguar de que legenda se tratava. O coronel, ignorando todos os comentários do primeiro relatório de censura, propõe unicamente o corte da frase: “És demasiado inteligente para ficares no Exército.”

No entanto, embora a maioria dos processos que apresentam censura à violência se centrem na temática da guerra em geral e do Exército em particular, existem processos de filmes que censuram a violência relacionada com o crime. O exemplo máximo deste tipo de censura é o caso do filme *Dead Heat on a Merry-go-Round* (título em português: *Amar... nas horas vagas*), de Bernard Girard, que constitui um dos casos de filmes que foi proibido a 4 de Dezembro de 1967 mas aprovado para maiores de 17 anos, sem cortes, a 20 de Junho de 1969. No relatório, o primeiro grupo de censores comentou:

*Chegou-se agora ao ponto de apresentar as acções criminosas de cadastrados sob o ponto de vista cor-de-rosa. O simpático herói do filme é o assaltante de bancos, sem qualquer espécie de escrúpulos, e o seu plano é coroado de êxito (?) – o crime não tem castigo. Julgo argumentos desta natureza mais perigosos do que todos os nus... votamos pela reprovação, embora julgue conveniente que seja visto por outro grupo. (Processo de Censura nº 22039 SNI-DGE: ANTT, de 20 / 6 /1969)*

Também o filme *La vie, l'amour, la mort*, de Claude Lelouch, constitui o exemplo da ligação do amor à violência, condenando posições contra a pena de morte. O filme foi classificado, definitivamente, para maiores de 17 anos com vários cortes, porém a opinião do primeiro grupo de censores foi mais severa e reveladora:

*As conclusões a que o filme nos conduz vão, em meu entender, para além da condenação da pena de morte, que é a intuição aparente do realizador. Parece querer considerar-se que crimes de sadismo derivados de impotência sexual, não devem ser fortemente punidos, uma vez que a periculosidade do criminoso tenha desaparecido. Esta tese, que tiro do argumento, leva-me a inclinarmos para a reprovação. O filme parece-me bem feito e merece ser cuidadosamente examinado. Pensei ainda na hipótese de aprovar dando cortes (...) mas estes não resolveriam o problema do inconveniente da tese, que é ainda mais pernicioso neste momento em que aparecem, em Portugal, alguns crimes deste tipo. (Sublinhados do censor. Processo de Censura nº 22227 SNI-DGE: ANTT, de 21 / 8 /1969)*

Neste sentido, é interessante observar que os cortes visavam não apenas o incentivo à violência em geral e à guerra em particular, mas também proibiam a

exibição de imagens e cenas que defendessem valores pacifistas. Esta situação aparentemente contraditória, que está relacionada com a intersecção entre o amor e a violência, pode explicar-se pela existência da guerra colonial. Ou seja, proibiam-se as alusões à guerra para que os espectadores não se lembrassem que Portugal mantinha uma guerra em território africano, mas também eram censurados os incentivos à paz para que os espectadores não fossem levados a lutar contra a guerra colonial esperando, desse modo, conservar a vontade dos portugueses de defender os territórios coloniais como parte do seu território nacional.

Esta situação é evidente no processo do filme *Days of Violence* (tradução portuguesa: *Os dias da ira*), de Al Bradley. Este filme é aprovado para maiores de 17 anos, sem cortes, a 21 de Junho de 1968; é revisto a 7 de Janeiro de 1970 e classificado para maiores de 12 anos, com redução das cenas das duas tentativas de violação. Embora o filme tenha uma primeira aprovação em 1968, como sucede num exemplo de processo transcrito acima, considerámos que não se situando ainda no governo marcelista, a sua proximidade implica tê-lo em consideração. Ainda no relatório de 21/6/1968, um primeiro grupo de censores reprova o filme argumentando:

*Trata-se de um filme todo ele recheado de violência; para além disso, tem nítidas intenções pacifistas (aliás de possível eliminação) e cria situações de desaire para o Exército: o comandante local é destituído de escrúpulos e um sádico, e em todos os incidentes, o Exército fica sempre derrotado. Por isso votamos pela reprovação. Todavia, visto o filme se encontrar legendado e o nosso grupo estar incompleto, sugerimos que seja submetido à apreciação de mais alguns vogais.* (Sublinhado do censor. Processo de Censura nº 22760 SNI-DGE: ANTT, de 7 / 1 /1970)

No entanto, o processo do filme *The Guns of the Magnificent Seven*, de Paul Wendkos, parece-nos ser o mais explícito no que respeita a essa necessidade de evitar apelos pacifistas. Este é também o exemplo de um filme que foi proibido a 4 de Novembro de 1969 mas que, após recurso foi aprovado pela Comissão de Censura para maiores de 17 anos, sem cortes a 2 de Dezembro de 1969 e depois, a mesma decisão de aprovação foi reafirmada a 16 de Janeiro de 1970. No relatório, o primeiro grupo de censores que vota pela reprovação do filme comenta:

*Trata-se de um filme em que uma rebelião, na época que precedeu a independência do México, sai triunfante contra o poder estabelecido. A revolta foi mobilizada, segundo se depreende, por motivos de desejo de independência do povo do México. Mostra o filme várias violências cometidas pelas forças legais que criam um ambiente de simpatia para com os rebeldes. Muito embora a situação que é vivida não possa ter semelhança com a situação que enfrentamos no ultramar, pode induzir sugestões de semelhança em públicos mal esclarecidos. Não gostaria de tomar uma decisão de aprovação, que é viável, apesar da violência patenteada, sem que um outro grupo pelo menos apreciasse o filme. Se a minha óptica de apreciação for apoiada penso que, pelo menos na presente situação, o filme carece de oportunidade para ser exibido. [Sublinhados do censor. A data deste parecer é de 22/10/69, no dia 30/10/69 outro grupo de censores refere:] *Comparticipamos das dúvidas e receios expostos pelo Ex.mo colega Coronel Nave. O filme contém intenções libertárias, pacifistas e revolucionárias, características deste género de produção americana, em que é hábito fazer o sistemático elogio dos opositores à ordem estabelecida, cujos defensores são apresentados como indivíduos antipáticos e cruéis. Parece-nos que o filme não é, realmente, oportuno, pelo que deverá ser adiada 'sine die' a sua eventual aprovação.* (Sublinhados do censor. Processo de Censura nº 23430 SNI-DGE: ANTT, de 16 / 1 /1970).*

As manifestações no mundo ocidental contra a guerra multiplicaram-se nos primeiros meses de 1968 e o governo português tinha, decerto, conhecimento da sua existência. Os estudantes de Radcliffe, Boston e Harvard fizeram greve de 11 a 15 de Fevereiro e em Março inúmeros estudantes universitários, de várias partes da América, protestaram contra a guerra. Em Paris, a 14 de Fevereiro, ascendeu a 10 mil o número

de participantes numa manifestação e o mesmo sucedeu na Universidade Livre de Berlim no dia 18 desse mês. Em Londres, Tariq Ali, o líder de um grupo contestatário contra a guerra do Vietnam denominado VSC, era o porta-voz das manifestações anti-americanas. Até mesmo na Cidade do México os estudantes protestavam contra a situação no Vietnam. A universidade, em Roma, fechou as suas portas durante doze dias devido à violência dos movimentos anti-guerra. O mesmo sucedeu na universidade de Madrid, na Itália, no Brasil e até mesmo no Japão (Kurlansky, 2005: 53).

Chegados a este ponto podemos esboçar algumas considerações finais. No longo processo do Estado Novo português podemos considerar a existência de dois sistemas diferentes: o primeiro durou até finais de 1968 e denominou-se salazarismo; o segundo teve o nome de marcelismo e durou até à revolução de Abril de 1974.

O estudo dos processos de censura ao cinema, na perspectiva do amor e violência, nos primeiros anos do governo marcelista, revela que a actuação dos censores não divergiu muito da que estava vigente durante a ditadura de Salazar. De facto, o círculo de recrutamento dos censores mantinha-se o mesmo. Verifica-se um aumento do número de censores ao longo do Estado Novo, situação que se torna explícita durante os anos 60 nos quais, como observámos, se verificou um aumento do número das salas de cinema e teatro ou seja, de uma maior procura de entretenimento por parte do povo português.

Assim, como pudemos constatar, Marcello Caetano sentia o desejo de modernizar o país mas assegurando, simultaneamente, a natureza conservadora do regime de Salazar. A ambiguidade das suas posições políticas pode ser explicada, como referimos acima, pelo seu desejo de equilíbrio:

*[Marcello Caetano] dizia umas vezes que não era de Esquerda nem de Direita: que prezava na Direita o nacionalismo, a autoridade, a livre iniciativa, e o conservadorismo moral: e na Esquerda o 'gosto do movimento', da reforma, da justiça social. Dizia outras vezes que uma Direita 'lúcida' devia incorporar as reivindicações populares da Esquerda: o equilíbrio na repartição dos rendimentos, a democratização do ensino, o Estado-Providência. De modo geral, e qualquer que seja a maneira de ver o problema, fez o que dizia. (Valente, 2002: 72, sublinhado do autor)*

De facto, tendemos a considerar que o rigor da censura se manteve idêntico ao da época de Salazar embora, como observámos, alguns filmes que tinham sido proibidos são agora (em 1969 e 1970) aprovados sem cortes. No entanto, como também referimos acima, o rigor das comissões de censura parece ter aumentado no próprio ano de 1970 e em comparação com o ano anterior. O que leva a pensar que a famosa “evolução na continuidade” defendida nos discursos de Marcello Caetano começou, logo nestes primeiros anos, a revelar o seu carácter ilusório.

Outra das conclusões a que chegámos foi a constatação de que existiu mais censura ao amor do que à violência. Este facto é confirmado pelos géneros cinematográficos dos filmes sujeitos a censura durante estes primeiros anos de governo marcelista: 71 comédias e 101 dramas /ficção censurados, por oposição a uns escassos 2 filmes de guerra. Como tentámos demonstrar ao longo deste estudo, estas conclusões podem explicar-se pela abertura de Portugal à Europa e ao mundo em geral que se processou, de um modo acelerado, nos anos 60. O cinema é um meio privilegiado na divulgação dos hábitos e mentalidades além-fronteira e os censores tentaram fazer o que

podiam para controlar a influência estrangeira, que consideravam ser contra os bons e velhos costumes, a ordem tradicional e o “equilíbrio” – sempre tão procurado por Marcello Caetano.

É no entanto curioso que, apesar de considerarmos existir um elevado número de processos de censura aos filmes nestes primeiros anos do governo marcelista, concordamos com Ana Cabrera quando refere, no seu estudo sobre a censura ao teatro no período em causa, que a censura era mais rigorosa na avaliação das peças de teatro comparativamente à apreciação dos filmes. Segundo a autora:

*O que perturbava a censura era a relação directa entre os actores e o público, onde este era envolvido e convidado a partilhar cumplicidades, sentimentos, emoções e reflexões que podiam desencadear efeitos no seu comportamento. De facto, enquanto o palco proporcionava uma relação directa, sempre próxima da realidade dos espectadores, até pelo facto de ser representado por actores portugueses, o cinema mantinha a distância e o ecrã constituía o filtro que separava o público da cena ficcional. (Cabrera, 2008: 51)*

No que respeita ao papel da censura ao amor e à violência nestes primeiros anos do governo marcelista, tendo em conta os relatórios de censura analisados, podemos também concluir que parece não haver um critério uniforme e concreto que regesse a selecção do que era censurado ou não: tudo parece depender do critério pessoal de cada comissão de censura e de cada censor em particular. Pelo que pudemos apurar existem demasiados dados contraditórios nas medidas de discriminação positiva e negativa, no que respeita ao amor e à violência, por parte das autoridades culturais e políticas.

De qualquer modo, a tensão entre amor e violência encontra-se no núcleo da própria definição de cinema, tal como é invocada por Samuel Fuller, realizador de cinema que representa o papel de si mesmo no filme *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc Godard. Essa definição resume-se à ideia de cinema como “motion and emotion, in a Word, life.” A resposta de Samuel Fuller à pergunta do protagonista (“Qu’es que c’est le cinema?”) é mais precisamente e depois de hesitar um momento, em inglês, qualquer coisa como: “It’s life, dead, love, bitterness, sadness, joy, well it’s emotion.”

## **Fontes:**

Arquivo Nacional da Torre do Tombo: Fundo do SNI Processos da Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos. Processos de Censura: 1968-1971.

## **Bibliografia:**

Apuleius (1990), *Cupid & Psyche*. Edited by E.J. Kenney, Cambridge: Cambridge University Press.

Arendt, Hannah (1969), *On violence*, San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Co.



Arendt, Hannah (2001), *A condição humana*, Lisboa: Relógio D'Água.

Azevedo, Cândido de (1999), *A censura de Salazar e Marcello Caetano – Imprensa, teatro, cinema, radiodifusão, livro*, Lisboa: Editorial Caminho.

Bataille, Georges (1988), *O erotismo*, 3ª ed., Lisboa: Edições Antígona.

Bauman, Zygmunt (2000) *Liquid Modernity*, Cambridge, Malden: Polity Press.

Cabrera, Ana (2006), *Marcello Caetano: poder e imprensa*, Lisboa: Livros Horizonte.

Cabrera, Ana (2008), “A censura ao teatro no período marcelista”, *Media & Jornalismo*, 12/7: 27-58.

Caetano, Marcello (s.d.), *Ensaaios pouco políticos*, Lisboa: Verbo.

Caetano, Marcello (1969), *Pelo futuro de Portugal*, Lisboa: Verbo.

Caetano, Marcello (1970), *Mandato indeclinável*, Lisboa: Verbo.

Caetano, Marcello (1970), *Estado social*, Lisboa: Secretariado de Estado da Informação e Turismo.

Caetano, Marcello (1977), *As minhas memórias de Salazar*, Lisboa: Verbo.

Cunha, Paulo (2010), “A censura e o Novo Cinema Português”, *Outros combates pela história*, coord. Maria Manuela Tavares Ribeiro, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 537-551.

Damásio, António (2000), *O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*, Mem Martins: Publicações Europa-América.

Damásio, António (2004), *Ao encontro de Espinosa. As emoções sociais e a neurologia do sentir*, 6ª ed., Mem Martins: Publicações Europa-América.

Debord, Guy (1991), *A sociedade do espectáculo*, Lisboa: *mobilis in mobile*.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1995), *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Dias, Mário Alves (2006), *“O Tempo e o Modo”: um itinerário ensaístico de um receptor de modernidade*. Dissertação de Mestrado em História das Ideologias e Utopias Contemporâneas, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (exemplar policopiado).

Eisenstadt, S. N. (1997), *Fundamentalismo e Modernidade*, Oeiras: Celta Editora.

Estanque, Elísio e Bebian, Rui (2007), *Do activismo à indiferença: movimentos estudantis em Coimbra*, Lisboa: ICS.

Ferreira, Paulo Rodrigues (2009), *Culturas de protesto em Portugal na imprensa periódica (1968-1970)*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (exemplar policopiado).

Foucault, Michel (1994), *História da sexualidade*, Vol. I – *Vontade de saber*, Lisboa: Relógio D'Água.

Freud, Sigmund (1974), *O mal-estar na civilização*, Rio de Janeiro: Imago Editora.

Freud, Sigmund (1995), “As pulsões e as suas vicissitudes (1915)”, *Textos essenciais da psicanálise*, Vol. I – *O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*. Selecção e introdução de Anna Freud, 2ª ed., Mem Martins: Publicações Europa-América.

Giddens, Anthony (2001) *Modernidade e identidade pessoal*, 2ª ed., Oeiras, Celta Editora.

Giddens, Anthony (2001) *Transformações da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades Modernas*, 2ª ed., Oeiras, Celta Editora.

Girard, Renée (1972), *La violence et le sacré*, [s.l.]: Éditions Bernard Grasset.

Godinho, Vitorino Magalhães (2001), “Da dificuldade de pensar o nosso tempo.” *Revista de História Económica e Social*, nº 1, 2ª série, 1º semestre: 9-51.

Godinho, Vitorino Magalhães (2007), “Diversidade, identidade e integração”, *Jornal de letras, artes e ideias*, 24 Outubro / 6 de Novembro: 36-37.

Godinho, Vitorino Magalhães (2007), “Diversidade, identidade e integração (conclusão). O respeito pela pluralidade”, *Jornal de letras, artes e ideias*, 7 / 20 de Novembro: 36-37.

Kurlansky, Mark (2005), *1968: The Year that Rocked the World*, Toronto: Random House Trade Paperback.

Lorenz, Konrad (2001), *A agressão. Uma história natural do mal*, Lisboa: Relógio d'Água.

Lourenço, Eduardo (1996), *Cultura e política na época marcelista*, Lisboa: Cosmos.

Luhmann, Niklas (1991), *O amor como paixão. Para a codificação da intimidade*, Lisboa: Difel.

Macedo, Jorge Borges de (1993), “Marcelo Caetano e o marcelismo” In *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias*. Vol. XIII – O “Estado Novo” II: *opressão e resistência*, ed. João Medina, Amadora: Ediclube, 263-282.

Marcuse, Herbert (1981), *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, 8ª ed., Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Matos-Cruz, José de (1996), “Cinema”, In *Dicionário de história do Estado Novo*, Vol. 1 – A-L, ed. Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, Lisboa: Círculo de leitores, 147-150.

Mazzú, Dominique (2004), ed. lit., *Politiques de Caïn. En dialogue avec René Girard*, Paris: Desclée de Brouwer.

Mexia, Pedro (2008), “A vida humana”, *Público*, 22/11, 3-7.

Morais, Ana Bela (2008), *Vergílio Ferreira. Amor e violência*, Lisboa: Livros Horizonte.

Morais, Ana Bela (2011), *Processos de cicatrização: qual a profundidade das feridas? Uma leitura da violência em sete filmes contemporâneos*. Dissertação de Doutoramento em Estudos de Cultura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (exemplar policopiado).

Morin, Edgar (1988), *O homem e a morte*, 2ª ed., Mem Martins: Publicações Europa-América.

Ó, Jorge Ramos do (1996), “Censura”, In *Dicionário de história do Estado Novo*, Vol. 1 – A-L, ed. Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, Lisboa: Círculo de leitores, 139-141.

Pessoa, Fernando (1982), *Livro do desassossego, por Bernardo Soares*, Vols. I e II, Lisboa: Ática.

Pinto, Joaquim da Silva (1993), “Algumas considerações e evocações sobre os anos finais do salazarismo e a fase marcelista do regime da Constituição de 33” In *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias*. Vol. XIII – O “Estado Novo” II: *opressão e resistência*, ed. João Medina, Amadora: Ediclube, 287-315.

Platão (2001), *O banquete*, Lisboa: Edições 70.

Reis, António (1996), “Marcelismo” In *Dicionário de história do Estado Novo*, Vol. 2 – M-Z, ed. Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, Lisboa: Círculo de leitores, 546-548.

Ricoeur, Paul e LaCocque, André (1998), *Penser la Bible*, Paris: Éditions du Seuil.

Rorabaugh, W. J. (2002), *Kennedy and the Promise of the Sixties*, Cambridge: Cambridge University Press.

Strachey, James, ed. Lit. e trad. [s.d.], *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Vol. XIV - (1914-1916). *On the history of the psycho-analytic movement papers on metapsychology and other works*, Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis.

Telo, António José (1993), “Portugal, 1958-1974: sociedade em mudança” In *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias*. Vol. XIII – O “Estado Novo” II: *opressão e resistência*, ed. João Medina, Amadora: Ediclube, 317-330.

Tucherman, Ieda (1999), *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa: Vega.

Valente, Vasco Pulido (2002), *Marcello Caetano. As desventuras da razão*, Lisboa: Gótica.

Ventura, António (1993), “Marcello Caetano” In *História de Portugal. Dos tempos pré-históricos aos nossos dias*. Vol. XIII – O “Estado Novo” II: *opressão e resistência*, ed. João Medina, Amadora: Ediclube, 283-286.